

# 映画論講義録

天 野 雅 郎

以下に掲載するのは私が、今年度（平成十五年度）の担当授業科目「総合演習」のために、あらかじめ作成しておいた講義の原稿です。「総合演習」は和歌山大学教育学部の、主として学校教育教員養成課程における一年次の学生を対象とした科目で、それぞれの「総合演習」を三人の教員が共同で担当し、ある一つのテーマについて総合的に、と言うことは分析的ではなく、これを組み立てる（synthetis）のが授業の特徴です。総合（synthesis）の意味の第一は、まず分析（analysis）の反対であることを思い起こさねばなりません。つとにプラトンにおいて。

このような授業が誰にとって必要な授業であるのか、学生にとってなのか、教員にとってなのか、また両者の、どちらの苗床（seminarium）に種を蒔くことを本来の目的とする演習（seminar）であるのかは、ここでは立ち入りません。が、少なくとも教員の側から見れば、はたして「三人寄れば文殊の知恵」式に、いとも容易に事が運びます（ました）やらどうやら。カントに言わせれば総合的であることは、それぞれの主語概念の内に述語概念が含まれてはいない、そのような判断の

種類を指し示しています。総合の意味の第二は、「これを拡張（Erweiterung）と置き換えることが可能です」。

今回、私の参加したグループには、「映画を読む」が、そのテーマ（theme）として掲げられていました。もともとテーマは、ギリシア語（thema）で、そのまま訳せば置かれたものの謂いです。まったく同じ根っ子からは、別にテーゼ（thesis）という語も生まれています。テーゼにしても、テーマにしても、そこから私たちの認識が発出して、より高度な段階に到達するための前提です。そのような運動のことをヘーゲルは、いわゆる弁証法と呼んでいます。その顰（ひそみ）に倣えば弁証法の、まさしく到達点こそが総合に他なりません。これが総合の意味の第三です。

ほぼ以上で、これまで歴史上に展開してきた総合の意味の、きわめて重要なものは列挙し終わりました。もう一つ、これに付け加えるものがあるとすれば、おそらくワグナーの総合芸術（Gesamtkunst）でしょう。こちらは、語の成り立ちが違っています。が、そのモデルとして、ワグナーはギリシア悲劇を想定していますし、このギリシア

悲劇から、プラトンも、またカントも、ヘーゲルも、それぞれの弁証法 (Dialektik)、すなわち対話術 (dialektike techne) を発展させてきました。その意味において、これが総合の意味の第四である、と評することに問題はありません。

なおかつ、その総合芸術の現代における代表が映画である、という点も含めて。この点も含めて言えば、はなはだ映画は「総合演習」のテーマには相応しいものです。映画を題材にして、これまで私たちが述べてきた総合の意味を網羅することができれば、その際の獲物は、かなりの大物であることは間違いがないでしょう。しかし、そのために必要なあみ (網・羅) を、はたした私たちはあむ (編) ことをしているでしょうか。してきたでしょうか。まさしく映画を、読むこと (lectura) において。ひいては講義すること (lecture) において。

残念ながら、そのこたえ (応・答) はノーである、と言わざるをえません。応答は原理として、お互いの言葉と言葉の会合を意味しています。これを日本語では、そのままこと (言) あふ (会・合)、すなわちこたふ (応・答) と呼び慣わしてきました。その意味において応答は、日本語においても責任 (responsibility) の能力を指し示しています。「あなたはどこにいるのか」(『創世記』)と問われて、これに応答しなくては、人と神の関係すら成り立ちません。ましてや、人と人との関係は、このような応答の繰り返しです。「あなたはどこにいるのか」と。ふたたび、「あなたはどこにいるのか」と。

## 第一 回 講義

(一) この一連の講義は「映画を読む」と題されています。このような表現を私たちは、奇を衒 (てら) う、と言います。衒う、は元来、照る、と同根で、ある何かが光り輝いている状態を指し示しています。が、それは単に光り輝いているばかりではなく、その光や輝きが人を、文字どおりに眩惑する働きを有する場合を指し示しています。ですから衒売と言えば、ある何かを言葉たくみに売りつけることを意味していますし、その何かが遊女であれば、女衒 (ぜげん) となり、また学問であれば衒学となります。いずれにしても、その何かの価値を實際よりも誇張し、これを誉めそやすのが特徴です。したがって、奇を衒う、と言った時にも奇、すなわちめずらしいふるまいや行ないによって、その奇態や奇行が逆に、誉めそやさなくてはなりません。そうでなくては奇を衒う、そもその意味が生まれてはきません。その意味において「映画を読む」は、ある種の奇語であり、奇言です。

なぜ「映画を読む」は奇語であり、奇言なのでしょうか。言うまでもありません。それは映画は見るものであって、これを「読む」ものではないからです。通常の場合は。例えば私たちは映画館に、映画を見に行く、とは言っても、映画を読みに行く、とは言いません。それは映画館が、私たちにとって映画を見るための場所であって、映画を「読む」ための場所ではない、と私たちが知っているからです。逆の場合は、例えば図書館です。図書館に私たちは本を読みに行くのであ

って、本を見に行くわけではありません。これまた通常の場合は。このような区別は一口で言えば、そこに私たちの「読む」という行為と、見る、という行為との違いが示唆されている、と言うよりも前提とされている、と言うことになります。その前提からすれば、この一連の講義は「映画を読む」と、どうして題されているのでしょうか。この点についての釈明から、まず私たちは出発しなくてはなりません。

もつとも、この「映画を読む」という表現が、表現としては間違ったものである、と勘違いをしないで下さい。例えば漢語には、読書と並んで、いわゆる読画という言い回しがあります。これは漢語においては、書も画も、ともに筆で描かれたものである、という点では同一のものであるからで、実際、一方の画の旧字体（畫）は筆から産み出されています。無論、書も同様です。ですから、この二つを並べて、書画という言い回しも成り立ちます。したがって、このような伝統の中から「映画を読む」という表現が、いかにも不自然なものである、つまりは人為的なものである、という感触は受け取りづらいのではないのでしょうか。しかし、そのような伝統の中からは「映画を読む」という表現は導き出されても、その表現の普遍性、それとも特殊性は、逆に覆い隠されてしまいます。それどころか、この「映画を読む」という表現を支える、その行為自体の可能性が、あるいは不可能性が。私たちは先を急いではなりません。

（二）もともと「読む」という日本語は、ある何かの数を、私たちが数えることを意味しています。ですから「読む」を使った、きわめて古い例が『古事記』（上巻）にはあって、そこでは因幡の白兔がワニの数を、文字どおりに読んでいます。つまりは数えています。原文では「読」と「計」が、まったく同じ形で用いられています。共通しているのはゴンベンの部分で、これは私たちが数を数える際、声に出して一、二、三と、その数を数えていたことを告げ知らせています。そもそも黙って、人は数を数えていたのではありません。数を数える時には決まって、これを声に出すことがなりました。それに慣れてしまいうと、次第に、もはや声に出さなくなるに過ぎません。それでも振り返ると、きっと私たちは自分たちの経験の中で、いつでも声に出して数を数えている、そのような原初の経験に立ち返ることができるはずです。経験の原初性は、その反復性と決して相反するものではありません。それどころか、むしろ経験の原初性は絶えず、その反復性において再現され、追認されるものです。これこそが原初性なのである、と。

声ばかりではありません。例えば指も、これを使って数を数えるのが、本来の私たちの数の数え方であったに違いありません。ですから指（ゆび）は、もともとおよびと言いますが、そのおよびのよは古く、やはり読（よ）むから派生してきたものではなかったでしょうか。この間の事情を説明するために、ピッタリの例が『万葉集』（巻第八）には遺されていますので、これを次に挙げておきます。山上憶良の歌です。

秋の野に 咲きたる花を 指折<sup>および</sup>り かき数ふれば 七種<sup>ななくさ</sup>の花

(二五三七)

いわゆる秋の七草の歌です。このようにして数を数えるために、それが高々「七種」ではあっても、私たちは一つ一つ、それぞれの花を「指折り」、その名を読(よ)まなくてはなりません。呼(よ)ばなくてはなりません。ためしに、ちよつと呼んでみましょうか。とは言つても、それを詠(よ)んでいるのが実は、もう一首、山上憶良の「秋の野の花を詠む歌二首」として並べられている歌です。現在の秋の七草の挙げ方とは、わずかな違いがありますが。

萩の花 尾花<sup>おはな</sup>葛花<sup>くずはな</sup> なでしこの花 をみなへし また藤袴<sup>ふぢはかま</sup> 朝顔<sup>あさがお</sup>の花  
(二五三八)

このようにして「読む」ことが、私たちの声や指や、もつと言えは体の全体を、ひろく関わらせる行為であったことを覚えておいて下さい。事実、例えば因幡の白兎はワニの背中を、いとも軽やかに、ピョンピョンと飛び跳ねながら、その数を数えていたではありませんか。それを『古事記』では、「爾<sup>こゝろ</sup>に吾<sup>われ</sup>其<sup>その</sup>の上を踏みて、走りつつ読み度<sup>わた</sup>らむ」という躍動感に溢れた白兎の台詞(せりふ)として伝えています。私たちにとって「読む」ことは、それなりのスピードを必要とする行為でもありました。

(三) 日本語において数を数えることが、ひいては「読む」ことが、もともと日<sup>ひ</sup>日<sup>にち</sup>(ヒニチ)を数えることであつた、という説(白川静『字訓』)があります。この説に従えば、そもそも日<sup>ひ</sup>日<sup>にち</sup>を数える時に私たちは、これをニチという形で、いわば外国語として数える場合と、さらに日本語として数える場合があり、日本語として数える場合は、古くはヒでも構いませんでしたが、今でも残っているのはカです。フツカ(二日)、ミツカ(三日)、ヨツカ(四日)のカです。そして、このような形で日<sup>ひ</sup>日<sup>にち</sup>を、カという名で数える中から、実は産み出されたのがガゼルという動詞である、という結果になります。おそらくカ(日)ソフ(添)、という古い言い回しが根っ子にはあるのでしょうか。この説が魅力的なのは、ここから続いて暦(こよみ)、すなわちカ(日)ヨミという語の成立を説き明かすことができる点です。この点に話が及ぶと、これまで私たちが述べてきた「読む」ことと、まったく数を数えることとは重なり合っています。実にピッタリと。

ちなみに、この暦という語にはツキヨミ、もしくはツクヨミという別の名があります。数を数えることが、その基本は私たちにとって日(カ)を数えることではあっても、やはり日(カ)を数えるだけでは、たちどころに私たちは日(カ)を見失つてしまふに違いありません。その複雑さによって。また単調さによって。複雑で単調なものは私たちを、いつか退屈させずには置かないものです。そのための突っかい棒として、これまで私たちは月(つき)を用いてきました。月は満ち、やがて尽(つき)ることを引き替えとして、ふたたび私たちの前に姿を見せます。それが月立(つきたち)です。すなわちツイタチ(一日)

です。月は私たちの目には、きわめて多様なものであったことを思い起こさねばなりません。きわめて多様なもので。

もつとも、その月立の月は私たちの目には、ほとんど隠されたままではあります。と言うよりも、それが隠されているからこそ私たちは、その月を「読む」のだ、と言うべきでしょうか。このような月を「読む」という行為が、私たちの国において、そのまま神の名になったのは印象的です。この神の名が『古事記』（上巻）では、文字どおりに「月読命」と表記されています。月は元来、神でもありました。無論、日（天照大御神）も。

（四）このようにして「読む」という日本語は、その対象の神聖性、神秘性を背景としています。根拠としています。それどころか、むしろ対象の神聖性、神秘性こそが「読む」ことの、その前面に押し出されていたのが本来の姿です。その姿は日や月や、場合によってはワニの姿を借りても不都合はありません。もともとワニは私たちにとって、ほとんど神と等しい存在でした。その数を数えていた因幡の白兔が、そのまま神（菟神）でもあったように。

このようにして神聖なもの、神秘なものが具象的に、その姿を現わすのは分かりやすい例です。これを対象として「読む」ことも、その数を数えることも、それほど私たちに難しいことではないのかも知れません。が、その点において興味ぶかいのは、やがて「読む」ことが、音韻上、例えば夜見（よみ）や余美（よみ）といった抽象的なイ

メージと結び付いていくことで、これは「読む」ことが私たちにとって、どちらを本質的なものとする行為であるのか、具象的なものなのか、抽象的なものなのか、という大きな問いの前に私たちを立たせることになります。時間的な順序と本質的な順序が、そのまま重なり合えば話は簡単なのですが。

答えを急ぐ前に、ここでも私たちは『万葉集』（巻第十七）から、次のような、おそらく手助けとなってくれるであろう例を引いておきます。今度は大伴家持の歌です。この歌には注が添えられていて、そこには「三月二十日の夜の裏に、忽ちに恋情を起こして作る」と記されています。したがって、これが夜（よ↓る）に詠まれた歌であったことが分かります。もともと夜は私たちにとって、きわめて神聖なもの、神秘なものでした。なにしろ夜の、そのとばりの中でこそ、まさしく私たちの「恋情」は目覚めるのですから。

春花の 移ろふまでに 相見ねば 月日よみつつ 妹待つらむそ

（三九八二）

「月日よみつつ」は原文では、いわゆる万葉仮名で「月日余美都追」と書かれています。ここから月日を「読む」ことが、単に日や月の数を数えることではなく、さらには「都」や、そこに住む「余」りにも「美」しい「妹」の姿を、ひたすら「追」い求めることに結び付いているのだ、と言えば深読み、これは誇りを免れない読み方でしょう。しかし、そもそも「読む」ことは私たちにとって、あくまでも私たちにとって、そこにあるものからないものを、少なくとも見えているものから見えていないものを、あえて推し量る行為であったことも確か

です。ある何かが、ある誰かが、そこには不在である (absent)、「言うことは、これを置き換えれば離れて (ab) いる (esse)」、と言うことに他なりません。ある別の何かの、ある別の誰かの、その前に (prae) いる (esse)、「と言うこと」に。これが現在 (present) の意味であり、また贈り物の意味です。いわゆるプレゼントの。大伴家持の歌が重い、かなり重い病の床で詠まれたものであったことも、ここに想い起こしておくべきでしょうか。プレゼントは届かねばなりません。

(五) 古い例ばかりを引くには及びません。例えば誰かの、その心の中を読むとか、また顔の色を読むとか、このような使い方を「読む」を、いまだに私たちは用いています。囲碁や将棋で先の手を読むとか、このような使い方も同じです。いずれにしても、そこには「読む」ことが、場合によっては読み過ぎることが、つまりは深読みが、けっして否定的な形でばかりは捉えられていません。なにしろ、そのような行為の中から、はじめて浮かび上がってくる意味が私たちにはあるのですから。と言うよりも、もともと意味とは、そのような意味しか存在してはいないのだ、と言うべきでしょうか。その意味において意味は、と執拗に繰り返しますが、そもそも意味深長なものであり、いわゆる意味深なものです。意味には深い意味と浅い意味があるのではなく、すべての意味は深い、と評さざるをえません。そして、もし仮に意味が深いものであるならば、その意味を「読む」という行為も深い、すべての「読む」という行為は深読みである、と評することに

もなりましょう。もう一首、大伴家持の歌を続けて挙げておきます。先ほどの歌と、まったく同じ「恋緒を述ぶる歌」の中の短歌です。

あしひきの 山き隔<sup>へな</sup>りて 遠けども 心し行けば 夢に見えけり

(三九八二)

このようにして夢を見ることも、『万葉集』では夢(いめ)寝目(いめ)に見る、と言いますが、やはり私たちの深読みの結果であり、また原因でもあることが分かります。ここまで来ると、まったく「読む」とことと見るものが重なり合っていることも。もともと夢も私たちにとって、きわめて神聖なもの、神秘なものでした。山であれ何であれ、お互いを遠く隔てているものがあるからこそ、そこに私たちの夢は目覚めます。また逆に、お互いを夢に見ることによって、その遠い隔たりを私たちは実感します。痛感します。心においても、体においても。その結果、どのような行為に私たちは及ぶのでしょうか。この点については、実は、すでに説明が終わっています。これまで私たちは「読む」ことが、まず第一に数を数えることである、と指摘してきました。さらに、その数を数えるために私たちは、もともと声に出して数を数えてきたのだ、それが「読む」という行為の第二の意味である、と確認してきました。もはや繰り返すには及びますまい。読(よ)むことは呼(よ)ぶことである、と。

このような経験は再度、私たちの原初の経験に遡るのが便利です。説明のためには。例えば私たちが唱歌や童謡の中で、かつて「お正月」に「はやく来い来い」と、その小さな指を折っていたような(「お正月」)。あるいは「春よ来い」、「早く来い」と「みいちゃん」が、その

「春」の到来を待ち望んでいたのが分かりやすい例です（『春よ来い』）。原初の経験という点では、ふたたび別の形を『万葉集』（巻第十五）から借り受けるのも、参考になるかも知れません。このような美しい月夜の交響を、文字どおりの読むことと、呼ぶことのシンフォニー（sym-phony）を、はたして私たちは喚び起こすことができるのであろうか、という自責の念と共に。あるいは自戒の念と共に。これは文字どおりの共（sym）音（phonia）です。

月読の 光を清み 夕なぎに 水手の声呼び 浦廻漕ぐかも

（二六二）

なお、ここでも『万葉集』を引いておいたのには理由があります。それは歌を、まさしく詠（よ）むことも「読む」ことである、という点を付け加えておきたかったからに他なりません。歌ばかりではありません。ひいては詩も、あるいは文も、それが韻文であれ散文であれ、そこに私たちが文字を連ね、その文字の連なりの中から、何かを、また誰かを、呼（よ）んでいる限りにおいて、それは「読む」ことである、と評しても構いません。無論、この私の文も。

## 第二回 講義

（一）前回は失礼を致しました。映画について語り始めたはずが、いっこうに話が映画には辿り着いていません。困ったことだ、とは思っています。それでも映画から、まったく話が逸脱しているわけでは

ありません。と言うよりも、それを逸脱と呼べば、このような逸脱を繰り返す中で、そこから映画に手や足を延ばすことしか、どうやら私たちには不可能なようです。なにしろ映画とは、これを一口で特徴づけるとすれば総合芸術であって、その総合の中味を、それなりに私たちは味わっておかなくてはなりません。具体的に言えば、すでに映画には先行する、例えば文学や演劇や音楽や美術や、このような芸術が一つ残らず、すべて支流となって注ぎ込んでいます。その支流を、あらかじめ遡り、これを踏まえなくては、いわば映画の本流に達することは不可能です。おまけに、映画は総合芸術であるばかりか、総合技術であって、ここでは技術と芸術が同じ、文字どおりのアートとして機能しています。ちなみに、このアート（art）という表現は順序からすれば、技術や芸術よりも、むしろ学問を指し示すのが先です。現在でも、このアートを使って人文科学や、大学の教養学部、教養課程、教養科目は中世以来の、その呼び名を保っています。この授業は、その意味において、教養の講義でもあります。

ところで、このようにして私たちは映画を語るために、願わくば共に語るために、そこに映画以前の芸術や技術や、さらには学問を引き合いに出さなくてはなりません。が、それは映画が、それ以前の芸術の以後に位置するものである、という意味においてではありません。逆に言えば、映画以前の芸術は映画の登場によって、映画以前であると共に、また映画以後でもあらざるをえなくなりました。例えば映画が、はじめて私たちの国に姿を見せて以来、それは明治二十九（一八九六）年のこととなりますが、どれほど大きな影響を、映画以外の芸

術は映画から受け取り続けて、今に至ることでしょう。下手をすると映画を抜きにして、と言うよりも、ひろく映像の表現を抜きにして、もはや成り立たないような作品の系列にも私たちは立ち会っています。分かりやすい例は、昨今の文学です。もはや文学 (literature) は、文字 (litera) の表現ではなく、ほとんど映像の表現に近いものになっています。つまりはイメージの表現に。

このような出会いが映画にとって、また映画以外の芸術にとって、はたして幸運なものであったのか、どうか。この点についての判断は今では差し控えますが、もし仮に、このような出会いを幸運な出会いと呼ぶとすれば、それは例えば夏目漱石が、あの『夢十夜』において描いたような、きわめて映画的な、それにも拘わらず文学的な、ある種のアマルガム (混合物) を必要としていたのではなかったでしょうか。とは言っても、よく分からないでしょうから、ここに夏目漱石の本を持ってきました。この『夢十夜』の、特に「第一夜」を読むと、そこに私(たち?)は「映画を読む」という行為から始まって、そもそも映画とは私たちにとって、どのような願望や欲望や希望であるのか、すなわち映画とは、どのようなのぞみを私たちに与えるものなのか、このような映画の原点を覗(のぞ)き見ることができるような気が致します。ご一読を。ちなみに、この『夢十夜』の発表された明治四十一(一九〇八)年は、はじめて私たちの国に映画の撮影所ができた年でもあります。また、この年は日本映画の父、と呼ばれる牧野省三が、その最初の作品(『本能寺合戦』)を撮った年でもありました。

(二)さて、そろそろ話を映画の方に引き戻さなくてはなりません。が、この一連の講義に私は、いわゆる哲学の側から参加しています。映画について語ることは、一般に芸術学や美学、とりわけ映画学の仕事です。仕事である以上は専門家であらねばなりません。通常の場合は。ところが哲学は、そのような専門家の立場を映画に対して取ってはいません。映画ばかりか、すべての対象に対して、そのような専門家の立場を取らないのが哲学です。ですから哲学が、映画について語るためには説明が必要です。何を、どのようにして、何のために、語るのかの。なお、ここで使っている専門家はスペシャリストの謂いです。プロフェッショナルの謂いではありません。念のため。

何を、という点については説明は不要である、と考えないで下さい。哲学は前提を、すべての前提を疑う学問です。前提があるから、結論があります。結論と前提は、いつも相互浸透の関係にあります。結論を疑うためには、まず前提を疑わなくてはなりません。それは哲学ばかりか、あらゆる学問の出発点です。それどころか到達点ですら。その意味において哲学は、映画という前提から出発しなくてはなりません。それは映画を、そのまま前提とはしない、という意味です。言い換えるならば映画を、ここでは問うことが求められています。いったい映画とは何なのであろうか、と。

これは容易な問いではありません。例えば英語では、映画のことをフィルム (film) と言います。が、これは元来は薄い膜や皮の謂いですから、これを使っていたのは映画よりも、むしろ写真が先です。写真が先にフィルムであって、映画は後です。ですから映画のことを、



私たちの国では古く、活動写真と呼んできました。ほぼ明治の三十年代から昭和の十年代までの用語です。と言うことは、おおよそ日本の映画の百年の歴史の中で、ざっと四十年前後は活動写真の歴史であった、と評しても構いません。この事実には私たちは、もっと自覚的であるべきではなかったでしょうか。つまりは敏感で。

もともと、映画という語そのものは活動写真よりも古く、すでに幻灯（いわゆるスライド）を指し示すために用いられており、これが活動写真を席捲して、その地位に着くためには四十年前後が必要であった、という経緯が日本の映画の歴史です。しかし、そのことによって映画は、はたして活動写真を駆逐することができたのでしょうか。撃沈することができたのでしょうか。さらに、それは映画にとって、はたして望むべき、好ましい勝利であったのでしょうか。

映画の呼び名の、もう一つにはムービー (movie) があります。ムービー、と表記するべきでしょうか。こちらも原語は英語ですが、その名のとおりに動く (move) ことによって、私たちの心を動かす (moving) もの、の謂いです。ですから古くは moving picture という言い方もあり、よく使われていました。これと似た言い回しには motion picture があります。こちらもモーションですから、そのまま動きの謂いで、まったく同じラテン語 (movere) が根っ子にはあります。共通しているのは picture も同じで、こちらも語源はラテン語 (pingere) です。色を塗る、という意味です。したがって、これを私たちは普通、絵 (画) と訳します。が、それは同時に写真でもあります。無論、写真の登場の以降は。

さて、そろそろ問題の枠組は浮かび上がってきたでしょうか。映画は、フィルムであれ、ムービーであれ、ピクチャーであれ、いずれにしても写真と関わり合っています。しかも深く。この点を私たちは無視して、そのまま素通りすることはできません。

(二) 写真はフォトグラフ (photograph)、あるいはフォトグラフィ (photography) と呼ぶのが、その正式な名称です。略称はフォトです。語源にはギリシア語の光 (photos) と、描く (graphein) という動詞があつて、そのまま訳せば光が描く、という意味になります。実際、写真は光が描くものです。分かりやすい例にはカメラ (写真機) を使わず、直接に物体を感光紙の上に置いて、その輪郭を描く場合があります。このような写真をフォトグラム (photogram) と言いますが、こちらも訳せば、そのまま光が描いたもの、という意味です。いずれにしても写真は、その成立の基盤に光があります。光を抜きにして、写真は成り立ちません。光で描く、のではなく、光が描く、のです。あるいは、光を描く、のです。

と言うことは、あくまでも写真の主体は光である、と言うことになります。この主体のことを、作者と置き換えれば、写真の作者は光であつて、人ではありません。と言うよりも、その名のとおりの主体 (subject) に人がなったのだ、と言うべきでしょうか。サブジェクトは、下に投げられたもの、の謂いです。下に投げられたものは、これまた上に投げられたもの、すなわち客体を条件として成り立ちます。

客体 (object) があるから主体があるのであって、その逆ではありません。誤解をしてはなりません。

誤解をすると、たちまち主体は作者になつてしまいます。このような作者のことをオーサー (author) と呼び、そのオーサーの態度をオーソリティー (authority) と評します。文字どおりの権威です。権力的で威圧的で、その態度において周囲を支配し、これを統制 (しようとする) ようになれば、それは立派な作者です。このような作者の別名が権威主義者 (authoritarian) です。独裁主義者です。

ところが、そのような作者が写真には存在していません。存在しているとすれば、それは光のみです。光のみが、写真を写真とするのであって、それ以外のすべてのものは、人もカメラも、さらには現像や印刷も含めて、あらゆる道具が写真のための、まさしく道具です。悪い意味には受け取らないで下さい。なにしろ道具は、文字どおりに道を探し求めるためのそなえ (具) であつて、それが欠けていては、そもそも道を探し求めることは不可能です。道そのものが、そこには見えてこないのですから。そなえあればうれしいなし、と言うではありませんか。

写真が人を主体とするものではなく、光を主体とするものであること、あるいは逆の言い方 (客体という言い方) をしても構いませんが、このことによって、どれほど私たちのうれいは掃き清められることでしょうか。うれいを掃 (はら) う玉箒 (たまはき) とは私たちの国の酒の別称にして古称ですか、そのような酒にも似た写真の力を、私たちは想い起こさなくてはなりません。ひいては映画の力を。それは

一口で言えば宴 (うたげ) の力です。写真にも映画にも、はたまた酒宴にも、そこには主体もなければ、客体もありません。誰しもが主体であり、誰しもが客体です。それでも主体を、あるいは客体を、と求められれば、それは写真そのものであり、映画そのものである、と答えることになりました。さらには酒そのものである、と。少し話が先走りました。よもや酒のせいではありませんまい。

(四) 世界で最初の写真集が、いわゆるカロタイプ (The Pencil of Nature) のタルボットの、その名も印象的な『自然の鉛筆 (The Pencil of Nature)』であったことを想い起こしておきましょう。写真集と言ったのは、この際の彼のネガ・ポジ法の発明によって、それまでのダゲレオタイプとは違った、文字どおりの写真の複製が可能になったからです。この時 (一八四四年) 以降、写真の大量生産は、はじめて可能になりました。

これに世界で最古の、現存する写真の撮影者、ニエプスによって写真が、これまた印象的にエリオグラフィ (Heliographie)、すなわち太陽 (helios) の描いたもの、と命名されていたことを付け加えても構いません。要するに写真は、この日本語の字面のとおり、その当初は真 (まこと) を写すもの、として捉えられていました。それは自然があるいは太陽が、その真理の光によって私たちの側から写し取ったものです。

もともと日本語の写 (うつ) す、という動詞は、その同列に移 (う

つす、さらには映(うつ)す、といった語が並んでいて、ある何か、そのままの状態、ある別の何かに、再現されることを指し示しています。これを名詞化したものが現(うつ)つです。その意味において写真は、そのまま現を写したものと、言い換えることが可能です。原義では。

ところが、それにも拘わらず私たちは、その写真のうつりがよいとか、わるいとか評して、このような写真の客観性、公平性に対して不満を訴えることがあります。と言うよりも、おうおうにして不満を訴えがちです。何故なのでしょう。言うまでもありません。それは私たちが写真の客観性よりも、みずからの主観性にはるかに真理の基準を置いているからです。いくら写真に私たちの、そのままの姿が写し取られてはいても、それを私たちが承認することができなければ、それは単なる誤写に過ぎません。失敗です。

私たちと写真との付き合いは、このようにして難しい付き合いです。この難しさは、突き詰めれば、どこまで行っても私たちが、みずからの目によってしか何かを見ることができない、そのような難しさとして言い表わすことができます。それは解消不能な難しさです。しかも、よく考えてみれば私たちは、このような難しさを写真ばかりか、すべての生活や人生において経験しています。それは言ってみれば、生きていること、そのこと自体の難しさです。本当に難しいですねえ、生きていることは。

(五) このような難(むづか)しさに対して、私たちが噴(むづか)することは簡単です。そのような時に私たちの、もっとも安易な防衛の手段、あるいは逃避の手段は作者になることです。作者(オーサー)になって、みずからの周囲に権威(オーソリティー)を主張することほど、安直で、容易な方法はありません。この点については、すでに触れました。しかし、それは決して問題そのものを解決したことではありません。むしろ、問題そのものを隠蔽したことに過ぎないでしょう。写真そのものに則して言えば、ここから生まれてくるのは修正写真であったり、そして困ったことに、それは芸術写真であったりします。さらには報道写真であったりも。

芸術写真や報道写真という名によって、これまで私たちは写真の上に、みずからの作者であること、権威であることの印を押し続けてきました。しかし、そのような押印の繰り返しによっても、いつも写真は私たちの手をかいくぐってしまいます。すりぬけてしまいます。なぜなら、決して写真は私たちの所有物とはなりえないからであって、所有物ならば写真の、その隅々にまで私たちの監視の目が行き届いていなくてはなりません。例えば所有者で飼っている牛や馬や羊に、その監視の目の行き届かない所有者は所有者ではありません。それでは所有者としては失格です。

ところが、このような所有者の目とは関わりなく、それとは別に、何匹もの見知らぬ牛や馬や羊が、写真の中には姿を現わします。いささか極端な例ではありますが、いわゆる心霊写真を引き合いに出すのが分かりやすい例です。心霊写真に写っている心霊は、それが心霊で

あろうと何であろうと、まったく構いませんが、どこから写真の中に姿を現わし、そこに写（うつ）っているのでしょうか。それを私たちは現（うつ）つ」という名で呼んできました。それは私たちが写したものでなく、あくまでも結果的に、そこに写っていたものに過ぎません。その写っていたに過ぎないものを、はたして私たちは強行に、これを自分たちが写したのだ、と主張する権利を持っているのでしょうか。持っているのであれば、ひよっとしたら私たちは写真の所有者となり、その写真を所有物として扱うことができるのかもしれませんが、どう見ても写真には、そのような私たちの所有権を認めてくれる、お人好しの心霊、いや被写体は存在していそうにありません。何よりも、そのことを私たちが一番、よく知っているではありませんか。そして常々、不満を漏らし続けているではありませんか。これは私ではない、私のものではない、と。

### 第三回 講義

（一）この一連の講義で私（たち）は、映画を（共に）語る、という行為をしなくてはなりません。が、そもそも映画を語るとは、どのような行為なのでしょう。この点について今回は、そのまま映画に則して話をしてみたいと思います。なるほど、よく私たちは映画について語ります。昨日、見た映画が、どうだった、こうだった、と。その時、私たちは映画の、いったい何を語っているのでしょうか。多くの

場合、それは映画の物語（ストーリー）です。

物語を語る、ということは映画を、そのまま語る、ということに繋がっているのでしょうか。そうではないはずです。なぜなら、そもそも物語を語ることによって、語られているのは映画の脚本（シナリオ）であり、また演出であるからです。原作のある場合は、原作も、これに当たります。ちなみにシナリオ（scenario）は、その名のとおりシーン（scene）から組み立てられており、これを束ねたものがシークエンス（sequence）、すなわち場面の連続です。逆に、この場面（シーン）を分割したものがショット（shot）であり、カット（cut）です。興味ぶかいことに、このシーンという語は、もともとギリシア悲劇において俳優が、その着替えをするための部屋（skene）の謂いでした。ここから舞台となり、さらには背景となります。

シーンをショットに分割する、あるいはショットをシーンに結合する、これは演出（direction）の仕事です。この仕事をする人をディレクター（director）と言います。いわゆる演出家であり、ひいては監督です。ですから映画の、物語を語るとは映画の、原作者や脚本家（シナリオライター）や、あるいは演出家を語ることに繋がっています。しかし、それは映画を語ること、そのことに繋がっているのでしょうか。

少なくとも、映画の物語を語っているだけでは映画を語っていることにはならない、という点だけは確かです。それならば映画の、原作や脚本を語ることでは話は尽きてしまいます。それは映画を語ることではなく、いわゆる文学を語ることです。文学は、そもそも言語から成

り立っています。ですから言語を、ある別の言語に置き換えるだけで、きわめて味気ない言い方ではありますが、そのまま文学は成り立ちます。例えば批評や評論という名で私たちが呼んでいるものは、このような一種の文学です。文学は、言語と言語の間の変換の過程に他なりません。もちろん、このような変換を行なえば、それが決まって文学になる、というわけではありません。が、少なくとも私たちが了解しておくべきは、このような変換の過程が文学と映画との間には、そう簡単には成り立たない、という点です。言語と映像との違い、と言い換えても構いません。このような違いに無頓着であったり、無神経であったりすることが、どれほど多くの映画批評、映画評論を産み出してきた（いる）のかに、いい加減、私たちは批判的であるべきではないでしょうか。すなわち危機的（critical）で。

（二）映画の物語（ストーリー）を語ることは、楽しいことです。とりわけ語っている本人にとつては。しかし、それは本人以外にとつては、それほど楽しいことではなく、ひよつとすると楽しくも、何ともないことなのかも知れません。そのような楽しみのために、この場に私たちは集まっているわけではありません。なにしろ私たちは、ここで映画を語らなくてはならないのですから。

それでは、どのようにしたら私たちは映画を語ることができるのでしょうか。もつとも頻繁に私たちの行なっている方法は、その映画が面白かったとか、つまらなかったとか、このような印象を語ること

です。印象はインプレッション（impression）の謂いですから、これは感動と置き換えても構いません。いずれにしても、そのような態度を取ることによって、私たちは、ある映画の証人となっています。直接の証人となっています。

が、それは直接の証人となっているばかりではありません。このような態度を取ることによって、私たちは、ある映画の間接的な宣伝人となっています。もちろん、その多くは無償の宣伝です、そして善意の宣伝です。しかし、それが必ずしも面白かったではなく、つまらなかったに、いくらかでも転じうる可能性は残されています。そのような時に、はたして善意の宣伝は悪意の宣伝、つまりは誹謗へと、その姿を容易に変えはしないのでしょうか。しかも、それが善意の宣伝であれ、悪意の宣伝であれ、いずれにしても宣伝であることには変わりありません。したがって、そのような宣伝をすることにより、いわゆる映画のプロモーションを職業とする人たちも多くいます。販売の促進です。彼ら（彼女ら）は決まって、その映画の監督や俳優や、要するに個人を引き合いに出します。その個人によって、どれほど映画が面白く（また、つまらなく）なっているのかを、彼ら（彼女ら）は語って飽きることがありません。

分かりやすい例は俳優でしょうか。例えば現在、上映中の『魔界転生』の中で、どれほど窪塚洋介が好かったとか、悪かったとか、いやいや旧作の沢田研二の方が好かったとか、悪かったとか、このようなおしゃべりによって、彼ら（彼女ら）は、いったい何を語ろうとしているのでしょうか。はなはだ他愛のないファン心理によって、このよ

うな映画の紹介や解説が行なわれているのは許せます。認めましょう。苦笑の対象ではあっても。しかし、それが立派な映画の批評や評論となって、このような方法によって映画を語ることが可能なのだ、それどころか正道なのだ、と私たちに訴えるようになれば、それは間違いであろう、やはり間違いであろう、と言わざるをえません。俳優を語ることは、あくまでも俳優を語ることであって、それは映画を語ることではありません。ましてや一人の、あるいは数人の、そのようは俳優を語ることとは。

(III) 俳優は英語では、いわゆるアクター (actor)、もしくはアクトレス (actress) です。したがって、彼ら (彼女ら) は、アクト (act)、すなわち行為をする人です。この行為のことを私たちは演技と呼んでいます。演技である以上は、それが演じられなくてはなりません。ところが、いったい彼ら (彼女ら) は誰の前で、あるいは何の前で、そもそも演じているのでしょうか。みずからの技 (わざ) を。

もちろん、それは私たちの前ではありません。いささか奇妙に聞こえるかも知れませんが、私たちの前では、その演技を決して直接には披露しないのが俳優です。通常の場合は。それでは彼ら (彼女ら) は、いったい誰の前で自分たちの演技を披露しているのでしょうか。言うまでもありません。それは監督の前であり、撮影者 (カメラマン) の前であり、さらには照明や録音や、さまざまな装置 (セット) を担当する、いわゆるスタッフの前です。もっと突き詰めるならば、写真

機 (カメラ) の前です。

と言うことは、いくぶん皮肉な見方をすれば、この多くのスタッフの前で、俳優が演技をしている、その彼ら (彼女ら) の姿を私たちは眺めている、と言うことになります。その演技が良かったとか、悪かったとか、そのような知った風な口を利きながら。しかし、その実、私たちの多くは一度として、このような映画の撮影現場に立ち合ったことはありません。

おまけに、これに付け加わるのが編集の作業です。映画は撮影されただけでは映画ではありません。せいぜいフィルムです。これに編集の作業が備わって、はじめて映画は映画になります。実際、編集者のことを英語ではエディター (editor) と言いますが、その本来の意味は作り出す人、の謂いです。したがって、ほとんどの場合、編集者は監督を指し示しています。監督が兼ねています。監督だけが、この作り出す人の特権を手にかけています。最終的には。

この点に限って言えば、俳優を始めとする多くのスタッフも、ほとんど私たちと似たり寄ったりです。彼ら (彼女ら) も映画を、それが出来上がった段階で、やっと試写という形で見るのが最初です。それは興味ぶかいことに、俳優が、みずからの演技を一人の観客として眺める瞬間です。なにしろ、映画の撮影は順序立って、脚本の場面を一つ一つ、なぞるようにして進められるわけではありませんし、ましてや俳優が、その途中の経過を立ち止まって、これを振り返ることなど許されようはずありませんから。

そこでは俳優も、多くのスタッフも、これが脚本の中の場面として

は、どのような位置にある、ということは理解していても、ひょっとしたら理解していないことも、少なからずあるでしょうが、その場面が最終段階で、どのような意味を持つことになるのかは、やっと撮影も編集も終わって、はじめて映画が映画となつて産ぶ声を挙げる、その瞬間を待たなくてはなりません。

(四) ここまで来ると、やはり映画を代表するのは監督である、という気がしないではありません。例えばフランス語では編集のことを、いわゆるモンタージュ (montage) と言いますが、これは元来は組み立てる (monter) という動詞から作られており、建築用語です。建築用語が映画用語に、そのまま応用されている、という点については注意が必要です。なぜなら、このようにして建築用語を映画用語に応用することによって、そのまま映画を代表するのは監督である、という考えも成り立つのですから。

このような考えは、決して映画に固有のものではありません。それどころか、すでにアリストテレスは『形而上学』(第一巻)で、人間の経験を理論、すなわち学問や技術と対比させ、より高度な知識として、後者を前者の上位に置きます。そして、この際の説明のために用いられるのが、大工や左官といった職人に対する建築家の役割です。建築家のことを、ギリシア語では *architekton* と言いますが、それは文字どおりにアルケー (arche)、すなわち原因や原理や始原を、その知識として所有している者の謂いです。

このような建築家の評価は古代から、中世のヨーロッパに引き継がれ、そこではキリスト教の神が世界の設計者、つまりは建築家となつて姿を現わします。さらに、この建築家の役割は神から、近代になると人の手に移り、ついには体系的で統一的な学問のための、その方法や技術が建築家の比喩で語られることとなります。もつとも代表的な例はカントの「純粹理性の建築術」(『純粹理性批判』) でしょうか。

このような伝統の中に映画の、まさしく建築家としての監督の地位は生まれてきます。と言うよりも、このような伝統の中に置き直してみないと、映画の監督の地位の評価の理由は分かりません。それは映画を、そのまま建築との類比において捉え、ある建築の設計から始まって、その完成に至るまでの工程を、最初から最後まで、余す所なく掌握している存在である監督、という位置づけです。逆に、この監督の下には俳優や、撮影や照明や録音を始めとする多くのスタッフが、それぞれ大工や左官といった職人のイメージで配されています。

このようなイメージは、それを突き詰めるならば監督を、ほとんど神に等しい存在に祭り上げるものです。実際、例えば私たちの国でも黒澤明のように、このような形で神として君臨した監督の逸話は、よく知られています。分かりやすいのは『影武者』(一九八〇年)の撮影の際に、主演の勝新太郎が現場にカメラを持ち込み、その役を仲代達矢に交替させられた、という降板騒動でしょう。それは端的に言って監督の他には、その世界を外部から眺める神の目を、いかに主演俳優ではあっても所有してはならない、という追放宣言です。俳優は俳優の立場で、あくまでも世界を内側から眺めればよいのであって、それ

以上の能力を、そもそも俳優が主張することは越権であり、また反逆です。このような人の反逆を、決して神は許してはくれません。

(五) 映画を語ることは、監督を語ることである、という常識が私たちの間にはあります。このような常識を支えているのは監督の、すでに述べたような建築家の目、すなわち神の目です。その目によって、監督は、みずからの世界を創造し、これを観照します。ちょうど『旧約聖書』の冒頭で、すべてのものを神が無から産み出し、これを「はなはだ良かった」(『創世記』)と、みずから自画自賛をするように。

ところが、ここでも私たちは映画を、ある種の比喩によって語り、そのこと自体には気を配りません。一つは、もちろん宗教の比喩ですが、もう一つは絵画の比喩です。絵画のように映画は、はたして監督が、自画自賛をすることができるものなのでしょうか。ここでは文字どおりに、この自画自賛という表現を受け取って下さい。つまりは、みずからの画を、みずから賛する、と。

このような比喩は映画が、もともとムービング・ピクチャーやモーシオン・ピクチャーの翻訳であったことから、あまりにも自明のものである、と見なされています。その意味において映画は、ある種の動く絵です。運動する絵画です。しかし、このようにして映画を絵画に結び付け、そのまま歴史において先行する絵画の延長線上で捉えた点に、そもそも私たちの大きな落とし穴があったのではなかったでしょうか。

なるほど映画は、ある種の動く絵です。絵そのものとしては、まったく動いてはいませんが。しかし、その動く絵を描くのは画家が、そのまま画布(カンバス)に絵具で絵を描く、という行為と同一の行為なのではありません。しかも、そこには画家以外にも実に多くの人の手が、はじめて備わって映画は映画です。動く絵です。と言うよりも、この多くの人の手が絵筆を握って、はじめて映画は動く絵となります。あえて画家の、ここでも比喩を用いれば。撮影も照明も、録音も装置も、この点では変わる点はありません。彼ら(彼女ら)は共に、そこに一人一人の画家として参画しているのであって、決して絵筆や絵具や、あるいは画布として参画しているわけではありません。

映画と絵画の、きわめて単純な違いは、このような共同作業にあります。しかも、それが異質の、異種の共同作業であった点に。なるほど、このような共同作業それ自体は絵画の歴史においても、すでに工程として導入されてきました。しかし、そこには基本的に一人の画家(師匠)が、それ以外の画家(弟子)の技術や能力を超えている、という点が前提です。この点が前提となつて、ようやく絵画は絵画として成り立ちます。それが抜け落ちていけば、たちまち絵画はまとまりを失い、それが画面であることの均衡を保ちえないでしょう。言い換えるならば、そこには技術や能力の同種性があります。同種性があつて、はじめて優劣や上下の関係は問題となります。問題が問題とならない、そのような場所に問題を持ち込むのは間違いです。つまりは映画に、それまでの絵画や建築や、ひいては宗教の比喩を持ち込み、これを語ることは。なお、この点で言えば現在、私たちの国で映画の代



## 第四回 講義

表と目されている、いわゆるアニメーションを、そのまま映画と呼ぶことはできません。ご不満でしょうか。

(一) 今回は映画を聴く、という私たちの行為について喋ります。映画を聴く、という表現によって私たちは、どのような行為を想い浮かべるでしょうか。おそらく、それは多くの人にとっては、映画音楽を聴く、という行為に結び付くはずです。さしあたり映画の中から聞こえてくるものの代表は音楽である、という点で。なるほど、これまで私たちは映画が、どれほど音楽によって活性化されてきたのかを、よく知っています。自分の好きな映画をイメージする時には決まって、その映画の音楽も私たちの頭の中で鳴り響いています。強くも、弱くも。その意味において音楽は、まさしく映画にとっては活性化剤の働きを有するものに他なりません。このような音楽の働きは、すでに映画にとつては自明のものであり、このさら取り立てて論じるまでもない、と私たちは思っているかも知れません。

けれども、よく考えてみれば、その映画における音楽の位置や役割を、どれほど私たちは具体的に知っているでしょうか。振り返って、その機能や目的を問いつけたことがあるでしょうか。まず第一に、そもそも映画音楽はスクリーン・ミュージック (screen music) と言いますが、これは適切には screened music と呼ぶべきもので、その名の

ごとく映画化された音楽です。音楽が最初にあつて、という意味ばかりではなく、まず最初にあるのは映像でも、その映像とは別に、これと切り離されても独自に存在しているのがスクリーン・ミュージックです。ですから私たちは、そのスクリーン・ミュージックを単独で、それ自体として聴くことができます。つまりは音楽として。

ところが、このようにして単独で、それ自体を切り離しては聴くことのできない映画音楽もあります。こちらの方は、サウンド・トラック (sound track) と言います。上にオリジナル (original) を冠しても構いません。要するに、そのまま映画のフィルムに映像と共に、その音が録音されている映画音楽です。こちらの方は、その多くが音響や言葉と共に、これらと重なり合つて、そこに音楽として鳴り渡っているのが特徴で、決して純粋な音楽として聴くことはできません。それだけを取り出すことは不可能です。したがって、それは音楽としては不純です。猥雑です。このような言い方が許されるのであれば。しかし、はたして映画音楽は純粋な音楽なのでしょうか。この点から、そもそも私たちは出発しなくてはなりません。

あらかじめ、この場における私の立場は逆である、と申し添えておきましょう。私は映画音楽が、それ自体として単独に存在するものである、とは考えていませんし、映画音楽の独自性や純粋性を、はなから問題にしているわけでもありません。その意味において私は、いわゆるピューリタン (puritan) ではありません。映画音楽は不純で猥雑なものである、それどころか、その不純で猥雑な中にこそ、もつとも映画音楽の映画音楽らしい特徴がある、というのが私の立場です。あ

りふれた立場ではあるかも知れませんが。なお、この立場は押し進めると、音楽そのものの、ある種の存在様態や存在意義にまで辿り着きます。この点については場を替えて、また喋り直すのが適当でしょう。その機会があれば。

(二) 映画音楽は混合物 (mixture) である、という主張によって、これまでの論旨をまとめておきます。それは音楽と映像との混合物でもあれば、音楽と音響、音楽と言葉との混合物でもあります。いずれにしても、映画のフィルムの中に、あるいは上に、同時録音にしても非同時録音にしても、そこに映像や音響や言葉が音楽と一体となって混入し、合成されていることによって映画音楽は成り立ちます。端的に言って、映画音楽は映画を離れては存在していません。それが映画音楽の、映画音楽である理由です。存在理由です。

この点では、ことさら音楽を、音響や言葉から、それだけ特別視する根拠は、見当たりません。すべてが映画にとつては、同じ一つの音 (sound) であって、この音、すなわちサウンドを、記録するのが録音 (sound registering) の仕事です。物の音であれ、人の声であれ、はたまた植物であれ動物であれ、すべてのものが音を立てている、その限りにおいて、物の音も、人の声も、まったく音楽と変わる点はありません。等価です。それどころか、おうおうにして等価以上です。

録音とは、このような音を拾い集める行為であって、その行為においては、すべての音のきらめきが拾い集められなくてはなりません。

漢字の録 (ロク) とは、そのような意味です。ただし、それは単に何から何まで、そこに音を拾い集めることではありませんし、それは不可能です。しかも、それが仮に可能であったとしても、それは逆に、拾い集めることはありません。拾い集めることによって拾い集められる前と、まったく同じ状態が再現してしまうのであれば、そもそも拾い集めることには意味がありません。無意味 (ナンセンス) です。

要するに、拾い集めることにはセンスが必要です。センスがあるから、はじめて拾い集めることは可能になります。このようなセンスのあるなしによって、その人が拾集家であるのか、どうかは決まります。そして、そのようなセンスのある拾集家のことを、いわゆるコレクター (collector) と私たち呼びます。いや、あらためて呼びましょう。収集家であると。

その意味において、映画の録音の仕事は収集 (collection) の仕事です。が、よく振り返ってみると、音響や言葉ばかりか、ひいては音楽も、その行為の原点は音を選び、これを繋ぎ合わせることによって成り立つわけですから、この点においては、脚本家も音楽家も、それどころか演出家も編集者も、さらには撮影者も、ことごとく映画のスタッフは収集の仕事に携わっている、と見なすこともできます。裏を返せば、映画とは、そのような彼ら (彼女ら) の収集の成果なのだ、と。つまりはコレクションなのだ、と。無論、そこから照明や装置や衣装や、ひいては俳優を抜きにする理由は、どこにもありません。

(三) 映画からは音が、さまざまなサウンドが聞こえてきます。その音を、私たちは映画の音として聴かなくてはなりません。と言うことは、それは映画の音であり、自然の音ではない、と言うことです。私たちは、映画の中から聞こえてくる音を、すべて映画の音として聴いているのであって、自然の音として聴いているわけではありません。分かりやすい例は、いわゆる音のクローズ・アップ (close-up) と呼ばれるもので、本来ならば聞こえるはずのない音が、いくらでも映画の中では私たちの耳に届いてきます。それは見えるはずのない人の顔や、あるいは手や足の、ちょっとしたしみやしわが点となって、線となつて、私たちの目に飛び込んでくる大写しの現象と似ています。それは肉眼では、ほとんど目にすることの不可能なものです。

肉眼のことを、英語では *naked eye* と言いますが、それは文字どおりに裸の目の謂いです。いわゆる裸眼です。このような裸眼によって、決して見ることでできないものが映画では見えてきます。場合にはよつては丸見えです。赤裸々です。映画において裸になるのは目ではなく、むしろ目によって捉えられる現象の方です。けれども、その見えてきたものに対して、あまりに赤裸々であれば、私たちは目をつむることもできます。目には目の蓋、すなわち瞼 (まぶた) があるからです。瞼によつて、このような赤裸々な現象から私たちは守られています。映画においても、現実においても。

ところが、このような蓋が耳にはありません。その意味において耳は、いつも無防備です。と言うよりも、そのようにして無防備であることが、むしろ耳の最大の防備である、と私たちは評するべきでしょう。

う。なにしろ耳は、そのようにして常に、いわば世界の受容の器官、いわゆるレセプター (receptor) となることによつて、さまざまな危機や困難から、私たちを守っているのですから。このような人間の能力のことを、感受性と言います。理解力でも構いません。英語で言えば *receptivity* です。

人間の感受性は繊細です。きわめて脆弱です。ですから耳は、これを私たちが意識して、努力して守っていかないと、たちまち感受性の鈍い、理解力を欠いたものになってしまいます。それが、純感です。純感のことを英語では、これまた *insensibility* と言いますが、それは *sensibility* の反対です。ふたたび感受性の意味です。そのまま訳せば、センスのあること、となります。ここでも音を聴くためには、センスが必要である、と私たちは繰り返しましょう。そして逆に、このようなセンスのない状態を、無関心、無感動、無神経と呼びましょう。

私たちの周囲には、このようなセンスのない状態が溢れています。溢れ返っています。ですから人は、やむなく自分の耳を人工の蓋で覆つたり、これを私たちはイヤホン (earphone)、すなわち耳の音と呼びますが、それは一種の耳鳴りです。ヘッドホン (headphone) も同じです。こちらは頭の音の謂いで、これが高じると頭痛になります。それを避けるためには、やたらと喋つたり、騒いだりするのが得策です。あるいは眠つたりするのが。なにしろ、そのようにしていれば、瞬時は、うるさい (と自分が思う) 音を聴かずに済むのですから。

(四) それでも耳は聴いています。聴かされています。いくら遮断した気にはなっていない、その遮断機を越えて、音は私たちの耳に届いてきます。ちょうど踏切で、私たちが平然と鉄道線路を横切るように。それは単に私たちの、いわゆる潜在意識の、サブリミナル (subliminal) な領域における現象ばかりを指し示しているではありません。それどころか、むしろ意識は潜在的なもの、顕在的なものも含めて、ことごとく意識であって、それを私たちが自分の都合で、その都度、その都度、顕在化させたり、潜在化させたりしているに過ぎません。意識の都合で。そのような仕組の全体に対して、私たちは意識という語を宛わなくてはなりません。

そのような私たちの意識に対して、どれほど大きな力を映画が及ぼすものであるのかは明らかです。そもそも映画がフィルムの上に、きわめて高速度で撮影した幾つもの画像を、その標準は一秒間に二十四コマのフィルムを用いますが、これを映写幕 (スクリーン) に投影することによって成り立つ以上、そこで生じる人や物の動きは、すべて私たちの錯覚に基づいています。ですから私たちは、そのフィルムの回転数が変われば、それが錯覚であることに容易に気が付きます。あるいは逆回転になれば。

ところが、そうでない限りは、まるで映画の中の人や物の動きが、そのまま現実の、自然の動きであるかのように私たちは錯覚しています。と言うよりも、それを錯覚であるとは自覚しません。ひとたび映画が始まってしまえば、私たちは、その映画の世界の住人です。私たちの目も耳も、それが錯覚であることを疑いもしなければ、考えもし

ません。そのようなことを考えていては、そもそも映画を映画として見ることができなくなってしまう。つまりはモーション (あるいはムービング)・ピクチャーとして。

このような映画の半強制的な、ほとんど強制的な擬似現実体験は、これまで下手をすると、私たちの、さまざまな拘束のために利用されてきました。いや、今でも変わる点はありません。いかに多くの希望や夢が、実は幻想であることを知らないままに、くりかえし私たちが映画の世界へと誘い続けてきたことでしょうか。誘い続けていることでしょうか。このような映画の最大の困難を自覚することなしに、私たちが映画を撮ったり、映画を見たりするのは偽善です。卑劣です。

おそらく、このような映画の最大の困難に自覚的であった代表は、きわめて対照的なチャールズ・チャップリンと、そしてアドルフ・ヒトラーでしょう。この二人が同じ、一八八九年の四月に、わずか四日違いで生まれていることも印象的ですが、この年はエジソンによって、いわゆるキネトスコープが産み出された年でもあります。その意味において、二人は、ちょうど映画の誕生と共に出生しています。それぞれ若い日には貧乏な、どき回りの役者と絵描きの卵であった二人が、いわば演劇と絵画を通じて、やがて映画と深く関わり合うことになるのは、後年のことです。

(五) チャップリンの声が、はじめて映画から聞こえてきたのは『モダン・タイムス』(一九三六年)です。ちょうど映画が、いわゆる無声

映画（サイレント・フィルム）から発声映画（サウンド・フィルム）へと、その姿を変えつつあった頃に、とうとうチャップリンも映画の中から喋らざるをえなくなりました。要する映画が、お喋り（トーカー）になってしまったのです。

チャップリンは映画が、お喋りになることを嫌っていました。お喋りになることによって、映画が、お喋りをしている者以外の声を押し殺してしまう怖さを危ぶんでいたからです。お喋りになった時に私たちが、まるで周囲のことを忘れ、ひたすら大きな声を出し続けている状況を思い起こして下さい。なるほど、それは私たちにとっては楽しいこと、この上ない状況です。しかし、それは周囲にとっては喧しいこと、この上ない状況です。お喋りは、このような二面性を常に抱えています。差別性とも排他性とも、これを置き換えて構いません。

私たちは映画が、いわゆるトーカー（talkie）、すなわちトーキング・ピクチャー（talking picture）であることを、あたりまえのことだと思っています。が、もともとピクチャーは絵画であれ、写真であれ、お喋り（トーキング）をしないのが本来の姿です。トーキング・ピクチャーという表現そのものが、きわめて逆説的な、衝撃的な出来事であったことを忘れないようにしましょう。そして、もう一つ、これに加えて私たちが忘れてはならないのは、いわゆる無声映画（サイレント・フィルム）であるからと言って、それは決して無声（サイレント）ではない、という点です。

この点については無声映画時代の、例えば楽士や弁士といった存在を歴史的に振り返ることも重要ではありますが、それよりも本質的に、

そもそも映画にとって、それどころか私たちの生にとって、はたして無声（サイレント）は単に声の無い状態なのであるのか、という問い掛けの方が重要です。むしろ私たちが生の中で、それは生活の中でも人生の中でも構いませんが、しばしば経験するのは声の無い状態が、つまりは沈黙や静寂といった状態が、どれほど多くの、豊かな声を内に秘めたものであるのか、という驚きです。

唐突ではありますが、ここで例えば『おくのほそ道』の、「閑（しづか）さや岩にしみ入（いる）蟬（せみ）の声」、という芭蕉の有名な一句を思い起こしましょう。ここに表現されているのは「閑さ」です。しかし、その「閑さ」は決して、その対極にある「蟬の声」を排除しているわけではありません。そうではなくて、その「蟬の声」を内に含み、まるで吸い込んでしまうかのような「閑さ」が、ここでは表現されています。「蟬の声」が「閑さ」の中に、まるで溶け込んでしまうかのような印象です。「蟬の声」が大きくなれば、大きくなるほど、この「閑さ」は豊かになります。そのような「閑さ」を、ちょうど私たちは無声映画の中に聴き取るのではなかったでしょうか。ある種の沈黙の音（サウンド・オブ・サイレンス）として。

## 第五回 講義

（一）授業は今回で、いよいよ最期になりました。この授業では映画のことを、これまで幾つもの名で呼んできましたが、そもそも映画の

正式な、と言ったのは元来の、その呼称はシネマトグラフ (cinematograph) です。これを短縮化したものがシネマです。もともとギリシア語の動き (kinema) と、描く (graphen) という動詞から産み出されており、これを英語に置き換えれば、moving picture や motion picture になる点については、繰り返すまでもないでしょう。注意しておかなくてはならないのは、シネマトグラフが、これをリュミエール兄弟が発明した時点 (一八九五年) では、そのまま映写機の謂いであつた、という点です。リュミエール兄弟に先立つエディソンの、いわゆるキネトスコープ (kinescope) にしても同じです。要するに映画とは、その出発点においては、むしろ映画の道具を指し示すものであつた、という事実を忘れてはなりません。

なるほど、リュミエール兄弟の撮つた映画にはカメラの移動もフィルム編集ありませんでした。したがって、それを映画以前の映画である、と評するのは簡単です。しかし、そのことによつて映画の、いわば産みの親である映写機や、さらに遡ればカメラ (写真機) の、その役割を無視するのは忘恩です。結果的にカメラが移動したり、そのことにより運動そのものすら産み出されたり、ひいてはクローズ・アップといった画期的な、まさしく映画を映画とする手法が産み出されたり、このような映画の成長はカメラが、ひとえに約束したものです。カメラなくしては、すべての映画は産ぶ声を挙げません。

なお、もともとカメラは暗い箱 (camera obscura) の謂いでした。カメラが暗い箱であつたことは、もう一つ、さらに私たちに重要なカメラの機能、と言うよりも映画の機能を教えています。すなわち、それ

は映画が写真と並んで、その行為の主体に光を置いている、しかし、その光は闇、あるいは影と、決して引き離されたものではない、という事実です。この点からすれば映画の、きわめて映画らしい特徴は、照明によつて引き出されるのであつて、それは撮影そのものと不可分の関係にあります。まったく不可分の。

これ以外にも、いわゆるトーキー、すなわち発声映画であれば、そこに声や音や、さらには音楽の録音が問題とならざるをえませんが、これに色彩 (カラー) という要素が加われば、さまざまな大道具類や小道具類、つまりはセットや、あるいは俳優の衣装が私たちの目には、たちまち飛び込んできます。もちろん、そもそも映画が成り立つためには企画から始まつて、脚本 (シナリオ) や演出があり、そこに監督は監督の、俳優は俳優の、それぞれの自己表現を求めます。最終的には現像もあれば、編集もあります。これらの行為が一丸となつて、はじめて映画は産み出されます。それが映画の制作 (プロダクション) です。

(二) 急いで付け加えておかなくてはなりません。なるほど映画は、このようにして産み出されます。しかし、それは本来の意味での映画の誕生なのでしょうか。そうではないはずです。なにしろ映画 (シネマトグラフ) の、そもそもの意味は映写機であつたのですから。やはり映画は、その名のとおり映画館で、映写幕に、映写機によつて映し出されて、はじめて映画です。と言うことは、これを可能にするため

に一方で、映画を配給し、興行として成り立たせる行為が必要ですし、それを見る、いささか露骨な言い方をすれば消費する、その役割を担う観客も一方には必要です。この双方の欲求が、うまく重なり合った時に、映画は、その姿を現わします。私たちの前に。

このようなあたりまえのことを、ここでも私たちは繰り返さなくてはなりません。それは映画が、このようにして多くの、きわめて多くの、人や物や、知識や技術や、それどころか欲求によって組み立てられた、ある種のモザイクのごときものであったからです。その意味において映画は、まさしく寄せ集め以外の何ものでもありません。しかも、その寄せ集めにおいては、何も、誰も、その特殊な位置を占めてはいません。制作者（プロデューサー）も演出家（ディレクター）も、つまりは監督も、ひいては俳優も、すべては寄せ集めの中の部分（パーツ）です。いわゆるスタッフです。上下関係などはありません。優劣も。

ところが、それにも拘わらず、これまで私たちは特定の人や物が、ある特権を手に入れるのを目にしてきました。いちばん分かりやすい例は監督でした。監督によって、まるで映画が文学作品のように、そこに書き上げられたものであるかのような印象を私たちは抱きがちです。と言うよりも、そのような印象を抱いている（抱かされている）から、まさしく監督を詩や小説の作者、つまりは作家のごとく私たちは扱うのではなかったでしょうか。しかし、この印象は間違っています。なぜなら、これまで述べてきたように映画は、その制作の現場が個人ではなく、あくまでも集団に置かれているからです。文学作品と

は異なり。てっとり早く言えば映画は、けっして単独では成り立ちません。はなはだ特異な例外を別にすれば。

これに対して文学は、その作品を生み出すための個人を要求します。あるいは孤独を。それと言うのも文学（literature）は、その名のおり文字（litera）を書く作業であって、文字を書くためには文字を決め、これを選ばなくてはなりません。そのような決断と選択は個人の、きわめて孤独な作業です。なるほど、例えば私たちの国には連歌や連句といった、いわゆる座（ざ）の文学の伝統があります。そこでは文学は、たしかに集団の行為として成り立っています。しかし、それは前提として個人の、それぞれの歌や句を許した上で、認めた上で、これを連ねることによって成り立つものであり、この点では小説における連作も変わる点はありません。そこでは孤独が、お互いの承認済みの印を押されています。ダメ出しはありません。

（三）映画と文学の、もう一つの決定的な違いは観客の態度です。態度、と言うと何やら善し悪しの問題のようではありますが、そうではありません。場所の性格の問題です。例えば大学で、このような講義の際に喋る人、眠る人、あるいは途中で入室したり、退室したりする人がいます。教員ではなくて、学生の話です。念のため。

このような情況は映画館と、ほとんど変わりません。特定の映画館と。このような映画館は現在、シネコン（シネマ・コンプレックス）と呼ばれるのが一般的です。言い換えるならば大学の講義室は、その

ようなシネコンと同質の空間です。時間です。それは善いことでしょうか、悪いことでしょうか。おそらく、どちらでもありますまい。要するに、このような形で大学の講義室がシネコンと等しいものになることが、好きか嫌いか、という程度の問題です。私は嫌いですが。

なにしろ、すでに私たちの国では十八歳になると、その半分以上が大学生になる、そのような状況が十年もの間、続いているのですから。それは大学生が、以前のように、とは言っても、それは遠く昭和三十年代、それどころか二十年代にまで遡らねばなりません、いまだに大学生がエリートとして、せいぜい十人に一人くらいの割合であった頃とは、比べようがありません。一口で言えば大学生は、もはや大衆なのです。ちょうど映画館の観客と同然の。

ですから大学生は、喋ります。眠ります。中途入室もすれば、中途退室もします。大学生にとって、講義室はシネコンなのですから。おまけに、このシネコンの観客は予備的な、あらかじめ知識や技能を身に付けているわけではありませんし、いったい興味や関心があるのかすら、怪しい限りです。と言うことは、その無教養で無関心な大学生の、僅かでしょうか、多くでしょうか、ともかく相手をして、これを別の形の観客に仕立て上げるのが教員の務めです。努めます。勉めます。嗟(アア)。

もともと映画館の観客には、二種類の観客がいます。と言うよりも、そのような二種類の観客の行く映画館がある、と言うべきでしょうか。一方には、ほぼプロ野球(とりわけ巨人と阪神の試合)の観戦をしている客と変わらない、いわゆる見物人がいます。彼ら(彼女ら)の特

徴は騒しいことです。やかましいことです。うるさいことです。が、そもそも観客とは、映画の場合、演劇や音楽の場合も同様ですが、これを例えば英語では、オーディエンス(audience)と言います。もともとラテン語の聞く(audire)という動詞が根っ子にはありますから、これは本来は聴衆の意味です。ですから今でも、ラジオの聴取者やテレビの視聴者や、あるいは新聞や雑誌の読者はオーディエンスと、それぞれ称されています。それは見る人であると共に、それ以前に聞く人であったからです。その行為の本質において。

大学生を一方の観客から、つまりは観衆(見る人)から、もう一方の聴衆(聞く人)へと変えること、それができるならば講義室は、いくぶん映画館とは異なる場所になるに違いありません。くどいようですが、シネコンとは異なる場所に。そして、それができるならば大学生は、もはや大衆という名で呼ばれる存在ではありません。いつも集まり、固まり、文字どおりのマス(mass)としてしか行動できない、そのような大衆であることを彼ら、彼女らは止めています。もちろん、それは外部から眺めれば、これまでと同じ民衆でしょう。しかし、そこには自分の、一人一人の目で見て、耳で聞く、これまでとは違った公衆(public)の姿があります。

(四) 映画が集団によって成り立つことの困難は、このようにして制作の面ばかりか、鑑賞の面においても顕著です。ある一定の知識や技能や、何よりも興味や関心を、そもそも前提とすることで開かれる、



文学作品の最初の一ページの幸せを映画は有してはいません。それは文字どおりの烏合の衆の、さまざまな教養（それどころか無教養）や、さらには無関心に晒されています。これを多様な関心、と言うのは社交辞令に過ぎません。

そのような中で、どのようにして映画は集団の視線を獲得してきたのでしょうか。このような視線のことを、まさしく日本語では面白い、と言います。ある一つの光源、その分かりやすい例は太陽ですが、そこから射してくる光によって、私たちの顔が、すなわち面（おも）が、すべて同じように白く照らされている、そのような状態を指して、私たちは面白い、と言います。要するに全員の、その集団の全員の視線が、同じ方向を向いていることです。

映画は面白くなくてはならない、と私たちは口にします。逆に言えば、つまらなかつたら映画は意味がない、と。その通りです。つまらない映画ほど、つまらないものはない。つまらない講義の比ではありません。喋るよりも眠るよりも、さつさと退席するに限ります。なにしろ映画に、その場で私たちは身銭を切っているのですから。自腹を切る、と言った方が迫力はありましかうか。

しかし、そもそも面白い、逆に言えば詰（つ）まらない、とは私たちにとって、どのような状況を指し示しているのでしょうか。きわめて古い例が『古事記』（上巻）にはあつて、そこではアマテラス（あまてらすおほみかみ「天照大御神」）を中心にして、まさしく面白く「咲（わら）ひ樂（あそ）ぶ」ことのできた神々（やほよろづのかみ「八百萬神」）の姿が描かれています。そして、それは彼ら、彼女らの同胞性、親縁性によって特徴づけられ

ていました。血族性、と言った方が適切でしょうか。それは彼ら、彼女らの中からスサノヲ（すさのをのみこと「須佐之男命」）を、いわゆる「神やらひ」に処することによって成り立つものではありましたが。追放です。

このような同種性、親近性によって結び付けられた集団の中で、私たちが面白い、と感ずることは簡単です。最初から、それは集団の条件として組み込まれているのですから。ところが、このような条件（コンディション）を欠いている場所で、例えば映画館や講義室で、私たちが面白い、と感ずることは並み大抵の難しさではありません。てっとり早いのはアマテラスのような、いわゆるスターやアイドルを作り出すことですが、これも一方にはスサノヲという、ある種の犠牲の山羊（スケープ・ゴート）が必要です。このような方式のことを、さしあたり私たちはハリウッド方式、とも呼んでおきましょう。ハリウッド方式によって、私たちは、そもそも面白い、と感ずることができるようか。映画を。映画の観衆、いや聴衆として。

（五）結果的に、それは可能なようです。なにしろ私たちの周囲で、このような面白い、という形容詞を宛われるのは多くの場合、いわゆる全米No.1大ヒットのハリウッド映画なのですから。全米No.1大ヒットである、と言うことは、全世界No.1大ヒットである、と言うことに他なりません。このようにして私たちは全世界で、という表現が通用する限りでの全世界で、ほぼ同じ時間に、同じ仕方、同じ映画を、面白い、と感ずています。それが現在の、ほぼ私たちの大勢を

占める、いつわらざる面白さの実態です。

ある何かを誰かが面白い、と感じている時に、その面白さを否定してみても効果はありません。無視されるか、嫌悪されるか、下手をするとう罵倒されたり、殴打されないとも限りません。その誰かが、とりわけ大衆である場合には。観衆である場合には。しかし、その誰かは振り返ると、振り返ることができれば、の話ではありますが、よく分からぬ誰かであって、いったい誰かの中の誰が誰かであるのかは、誰も知りません。誰かが文字どおりに、その疑問や不定を指し示す助詞となってしまうています。誰かいますか、と尋ねても、誰も答えないのが誰かです。誰も誰かの所在や行動や、なかなか応答には責任を持ちません。と言うよりも、そもそも応答と責任は同じ、例えば英語の *responsibility* の翻訳語ですから、これを持たないのがあたりまえです。

もつとも、この誰かは応答しないものである、と決め込むのも危険です。無反応は常に、ある何かの条件さえ加われば、いとも容易に過反応に変化するのが特徴です。無関心や無感動も。これまで幾度となく、私たちは、そのような変化を目のあたりにしてきたことを忘れてはなりません。大きな出来事から、小さな出来事まで。ここでは典型的な例として、ふたたび第二次世界下のナチス・ドイツの映画製作について触れておきましょう。最も典型的な例として。

実際、これまで歴史上において、ナチス・ドイツほど映画の持つ社会や文化への働き掛けを、それ自体として重視した政権は存在していません。模倣者や追従者は跡を絶ちませんが。そこには個人的にヒト

ラー以外にも、より偏執的な映画狂であったゲッベルスの名も忘れられてはなりません。彼らにとって映画とは、まさしく大衆の無反応を過反応へと、いちやく切り替えるための格好の装置でした。もちろん、そこには新聞や雑誌やラジオや、現在であればテレビやビデオやDVDや、さらにはインターネットを付け加えなくてはなりませんが、当時としては映画ほど、このような格好の装置は見当たりませんでした。その情況を知るためにも、ここで最後に、ふたたび私たちは逆説的な形で、チャップリンの『独裁者』(一九四〇年)に目を向けておきましょう。いや、耳を傾けておきましょう。一人の無名のユダヤ人の床屋が、この映画の最後に行なう、平和のための、自由のための演説に。そして彼の、この演説を遠くで、はるか遠くで耳にした彼の恋人が、この映画の最後を締め括っている力強い一言に。彼女は言っています、「聞きなさい」と。